

Sacrificios sensacionales. Deleitando los sentidos en los Andes bolivianos*

Henry Stobart

Royal Holloway, University of London
H.Stobart@rhul.ac.uk

Marino Martínez (trad.)

Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana
marinomartinez@me.com

Kasiru wiraqa khuyay ulukipa

La vida de casados se parece a la *ulukipa* (pimienta)

Sultiru wiraqa asukar kanila

La vida de casados es azúcar canela

Sunchu t'ikitay, amapolitay,

Flor de sunchu, amapolita

Amapulitay, suchu t'ikitay

Amapolita, flor de sunchu

Ñampaq munasqay

La usé para quererte,

Ñampaq reqsisqay

La usé para conocerte

Imanasqallantaq?

¿Qué ha pasado ahora?¹

El interés actual por los sentidos en numerosas ramas de las humanidades se debe en gran parte a una reacción contra la hegemonía del visualismo que se percibe en la erudición occidental². Sin embargo, también podría argumentarse que, cuando pensamos, escribimos o hablamos sobre música, hay una tendencia común a presentarla o concebirla en términos de «sonido» y, por consiguiente,

* Traducción del artículo «Sensational Sacrifices: Feasting the Senses in the Bolivian Andes», publicado en Austern (ed.) (2002, pp. 97-120).

¹ Texto de una canción grabada en la provincia de Charka, al norte de Potosí (1 de noviembre de 1986). La vida de casados y solteros es contrastada graciosamente según el gusto (*ulukipa* o *ulupika* —*Capsicum conicum*— es un diminuto pero poderoso picante. La planta de *sunchu* (*Viguiera lanceolata*) a la que se hace referencia en el refrán, también simboliza la distinción entre la juventud y la vejez. En época de lluvias, el sunchu tiene unas hermosas flores amarillas, pero en la temporada de heladas sus poderes sensoriales se marchitan y sus tallos disecados son empleados como leña.

² Esto es discutido, por ejemplo, por Stoller (1989); Howes (1991) y Feld (1996).



como una experiencia auditiva/oral³ principalmente monosensorial. Esto no sorprende, ya que la dimensión auditiva no puede dejar de estar en el centro de cualquier definición estándar de «música». Efectivamente, la palabra *música*, como un punto de referencia, por ejemplo, en una biblioteca de discurso académico, o como una categoría de *marketing*, sirve para privilegiar la idea de que es, esencialmente, un fenómeno acústico⁴. Esta percepción de la música es alentada por las grabaciones de audio, donde otros aspectos sensoriales de un contexto performativo en particular —llámense visuales, kinestésicos, gustativos u olfatorios— no son registrados⁵.

Las salas de concierto occidentales en las que se ha hecho esfuerzos especiales por eliminar otras experiencias sensoriales —tales como, por ejemplo, restricciones de movimientos, insistencia en guardar silencio y las típicas prohibiciones contra el consumo de alimentos o bebidas— son en muchos aspectos, excepcionales en una perspectiva mundial. Parecería que, para la mayoría de las formas de hacer música, la presencia de otros modos de experiencia sensorial son considerados no solo deseables sino a menudo esenciales al evento y pueden dar forma a la música o ser cruciales para el significado de sus sonidos tal cual⁶.

La preocupación por la interacción de la música con los otros sentidos no es, en modo alguno, nueva para la etnomusicología. Eric von Hornbostel reflexionó sobre esta cuestión en la década de 1920 y Alan Merriam incluyó un capítulo titulado «Sinestesia y modalidades intersensoriales» en su libro *The Anthropology of Music*, de 1964; sin embargo tuvo poco impacto en las posteriores generaciones de académicos (von Hornbostel, 1927). Bruno Nettl ha sugerido que el fracaso de Merriam en que se dedique más atención a las interacciones entre la música

³ Paradójicamente, el argumento de que la música escrita es un formato visual parece apoyar —en lugar de socavar— dicho argumento. Con excepción de las tablaturas, que más que sonidos representan aspectos kinestésicos de la práctica musical, la mayoría de notaciones en la actualidad tienden a concentrar nuestra atención en los sonidos como «la música», reduciendo así el enfoque sobre otros aspectos sensoriales que podrían estar involucrados en cualquier ejecución.

⁴ Es significativo, en este contexto, que muchos idiomas no posean equivalencias para los vocablos *música* y *sonido*.

⁵ Las grabaciones son reproducidas en un nuevo contexto multisensorial, pero a través de este proceso de transmisión, la idea de que las conexiones intersensoriales son una dimensión crítica de la performance parece cada vez más tenue.

⁶ El estudio de Ruth Stone (1982) sobre los *kpelle* de Liberia fue innovador al centrarse específicamente en la idea del evento musical. Sin embargo, a pesar de su evocador y revelador título, *Let the Inside be Sweet* [«Deja que el interior sea dulce»], ella no enfatiza el aspecto multisensorial del evento.

y el gusto puede explicar la debida utilidad limitada de su enfoque para etnomusicólogos (Nettl, 1992)⁷. De hecho, la palabra *sabor* es aplicada a la música en muchos idiomas y, como demostraré, estrecha los vínculos existentes entre la música y el sentido del gusto en los Andes del sur. Pero quizás la discusión en torno a una analogía intersensorial en Merriam (metafórica o icónicamente), como continuación de fenómenos más específicos de «desarrollo de la sinestesia» (Harrison y Baron-Cohen, 1997, p. 11), tales como «escuchar colores» (Marks, 1975), puede ayudarnos a explicar por qué los académicos han evitado este tipo de aproximaciones⁸.

Una perspectiva más útil e influyente ha sido la de la Barbara Tedlock en su trabajo sobre la estética zuni. Ella ha subrayado la necesidad de una aproximación que «cruce los dominios de la sensorialidad» (Tedlock, 1996) y ha demostrado cómo el contraste de las categorías estéticas zuni *tso 'ya* (claro, brillante, nuevo, hermoso, multicolor, cromático) y *attanni* (apagado, oscuro, viejo, temeroso, tabú, estático) son aplicadas a expresiones y cualidades de una variedad de modos sensoriales, incluyendo la música (Tedlock, 1996). Evidentemente un enfoque exclusivo sobre cualquier sensorialidad de manera aislada conduciría a una comprensión empobrecida. Así, en esta discusión sobre una comunidad rural de los Andes bolivianos, me concentraré en cómo la música interactúa y trabaja junto a otras modalidades sensoriales y en la forma en la que muchos de sus significados, afectos e ideas sobre los procesos musicales dependen, en un grado considerable, de la interacción entre una variedad de dominios sensoriales.

PAISAJES SENSORIALES: LA VIDA COTIDIANA EN LOS ANDES

El contraste entre las comodidades modernas, confort y rápidos sistemas de comunicación disponibles para la vida de las personas en los países altamente industrializados y la vida de los campesinos de una comunidad de los Andes

⁷ Nettl ha llamado la atención sobre algo divertido, pero provocador: las asociaciones intersensoriales entre la naturaleza de la música de Mozart y la abundancia de dulces vieneses o postres que llevan su nombre. Tanto la música de Mozart como esos dulces «digieren fácilmente», como si ambos estuvieran destinados a deleitarnos lo sentidos. Por el contrario, parece haber una ausencia de dulzura, o incluso sufrimiento, en los que llevan el nombre de compositores de música menos digerible, como Beethoven o Schoenberg (pp. 147-148).

⁸ Un cierto número de antropólogos ha tomado el uso de la palabra *sinestesia* para referirse a la metáfora intersensorial o efectos multisensoriales que contribuyen al reconocimiento o recuerdo profundamente sentido de un lugar, por ejemplo. Véase Shore (1991) y Bigenho (2000). Agradezco a Michelle Bigenho por nuestras interesantes conversaciones sobre este tema.

es grande y en muchos casos puede resultar chocante. Los residentes de la comunidad rural del pueblo Macha, al norte de Potosí, Bolivia, junto a quienes he vivido durante casi dos años, habitan un ambiente duro, árido y desarbolado, a una altitud de 4200 metros. Su vida transcurre alrededor de un ciclo de quehaceres diarios y actividades estacionales enfocadas principalmente en la provisión de necesidades básicas tales como comida, agua, abrigo, calor y vestimenta⁹.

Las típicas comidas diarias incluyen sopas, gachas¹⁰ o platos secos hechos con cebada, papas, chuño (papa helada deshidratada), maíz o habas, a veces servidos con arroz o fideos. Las habas o el maíz tostado son bocadillos comunes. Los vegetales verdes (con excepción de la cebolla de verdeo) simplemente no forman parte de la dieta, y las frutas, el pan y el azúcar son comprados como artículos de lujo y consumidos raramente. Los principales saborizantes son la sal, los ajíes, los ajos y las cebollas, cuando están disponibles. A veces se añade un poquito de carne seca (charqui) o un hueso a las sopas o las gachas. La carne es consumida en ocasiones sumamente especiales. Los rebaños de carneros y llamas funcionan como cuentas bancarias para la gente: están reservados para el sacrificio en ocasiones ceremoniales y solo son vendidos en tiempos de extrema dificultad o para hacer compras muy especiales. Sería impensable matar y comer este activo clave para el día a día.

Puesto que la gente atraviesa el paisaje yermo atendiendo básicamente actividades individuales de agricultura y pastoreo, siempre hay una intensa sensación de vacío. Muchas de las tierras son básicamente rocas o tierra árida, y crece escasa vegetación, excepto por unas matas de hierba ichu dura y afilada y unos cuantos arbustos dispersos. Especialmente durante los meses secos de invierno, cuando hay pocos cantos de pájaros, el silencio a veces parece casi tangible, dando la impresión de que el sonido, de algún modo, ha sido tragado por el vasto paisaje abierto. Pese a que la mayoría de hombres toca al menos cuatro tipos de instrumentos musicales, la música se oye rara vez en la vida cotidiana. Se escucha a los jóvenes ocasionalmente rasgueando un charango o una *kitarra* mientras caminan al pueblo, o tañendo una flauta *pinkillu* en sus viajes para trabajar los campos, pero es una rareza salvo en los días previos a una gran fiesta.

⁹ Este trabajo de campo consistió en un año de permanencia (1990-1991), seguido por diversas visitas cortas repartidas a lo largo de casi una década. También me baso en la experiencia en un año previo de trabajo de campo en otras partes de la zona rural de Bolivia (1986-1987).

¹⁰ Gacha: comida compuesta de harina cocida con agua y sal (N. del traductor).

FESTIVIDADES, SATURANDO LOS SENTIDOS

Es difícil transmitir el extremo contraste entre la austeridad y la naturaleza solitaria, en gran parte, de la vida diaria y la explosión sensorial que imprime una festividad. De hecho, la saturación de los sentidos podría aparecer como uno de los objetivos clave para una fiesta mayor, cuando un gran número de personas se congrega en un lugar en particular, animándola con conversaciones, risas, gritos, movimientos, música, bailando, bebiendo, comiendo, coqueteando, con decoraciones, aromas especiales, ropas de fiesta, y algunas veces incluso peleando. Muchos de las quechuahablantes de la comunidad me han explicado que una sensación de «alegría» debe ser creada, utilizando una palabra prestada del español que quizás esté mejor interpretada en este contexto como «vivacidad» o «animación». Esta animación y saturación de los sentidos es en gran parte concebida en términos de liberación y circulación de energías animadoras, como una forma de sacrificio. De manera similar, en su etnografía de la comunidad de Sonqo, Perú, Catherine Allen ha descrito cómo tales presencias animadoras, conocidas localmente como *sami*, se dice que están presentes en las comidas, las hojas de coca y el alcohol y podrían ser compartidas con la tierra y los sitios sagrados (Allen, 1988, p. 148)¹¹. Son precisamente estas fragancias, sabores, sonidos, movimientos y otros aspectos sensoriales que señalan la presencia de la vida —y que, paradójicamente, también potencian su destrucción— los que son circulados, consumidos y experimentados por los otros como potentes cualidades sensoriales. En consecuencia, como en muchas otras culturas sudamericanas, las fiestas parecen servir como «algún tipo de ruptura o interrupción de una condición temporal preexistente» (Sullivan, 1988, p. 197). Para mis anfitriones, el ciclo anual de festividades —que totalizan unos treinta días al año— sirven para pausar y delinear la concepción que la gente tiene del tiempo.

A continuación, exploraré algunas de las principales expresiones sensoriales que contribuyen a esas rupturas al interior del paisaje sensorial cotidiano, enfocándome particularmente en la música, bebidas y comidas.

¹¹ Mis anfitriones no usan la palabra *sami* en el mismo contexto en que lo describe Allen, pero las asociaciones de *sami* en Sonqo tiene muchas similitudes con el concepto de *animu*. Véase Stobart (2000).

DEL SILENCIO AL SONIDO

A pesar de que es raramente escuchada en otros momentos, la música es tocada casi constantemente en las fiestas. Es casi como si el fondo de silencio en el que se desenvuelve la vida cotidiana de la gente fuese reemplazado por un sonido perpetuo. Tanto así que en diversas ocasiones he escuchado a gente mayor quejarse con enojo cuando jóvenes muchachos, casi siempre muy bebidos y muy exhaustos para mantenerse en pie, se detenían para tomar un descanso, dejando un período de silencio¹². En aquellos contextos, la música estaba referida como un *kunswilu* (consuelo) que, los ancianos insistían, debe ser tocada en reconocimiento a los sacrificios de los antepasados, santos, y otros poderes que permiten que lo humano continúe existiendo. Así, la música era explícitamente presentada como un medio de intercambio donde la energía humana era traducida en sonido y en muchos sentidos sirve como una forma de ofrecimiento sacrificial¹³. No se trata solamente de que los sentidos humanos sean vistos como si experimentaran una explosión de la actividad sensorial durante una fiesta: también participa un largo panteón de deidades y espíritus del paisaje animado cuyos deseos, sensaciones, acciones y transformaciones son presentados en la misma forma que los de sus dependientes humanos.

En determinados momentos de la fiesta, la música es puesta en primer plano. Por ejemplo, cuando los miembros de un conjunto de flautas de pan *jula jula* arriban a la iglesia, luego de horas —o incluso días— de caminar a un sitio de peregrinación, los músicos se arrodillan y tocan una melodía especial llamada *kupla* (o *kulwa*) en adoración al santuario. Esta breve melodía normalmente se toca tres veces, con notable solemnidad, en una performance enmarcada por silencios¹⁴. A menudo la música no está tan claramente señalada y sirve más como un medio continuo de participación o interacción, y aunque ocupa una dimensión crucial

¹² Aunque oí críticas públicas acerca de la falta de música, no escuché jamás quejas sobre la calidad de la ejecución en público, aunque sí algunas veces en privado. Véase también Turino (1993, p. 62).

¹³ El empleo que hago de la palabra «sacrificio» es intencional y subraya la idea de que tal ejecución musical demanda un consumo de energía humana y, como intentaré argumentar después, comparte muchos paralelos con el sacrificio animal. Este «sacrificio» también puede ser visto en función de lo que Leach ha descrito como «una expresión del principio de reciprocidad» (p. 83), haciendo eco del sistema de reciprocidad descrito en la famosa teoría de Mauss de «el regalo y la obligación de la reciprocidad» (p. 18). Sin embargo, quiero minimizar la visión mecanicista del intercambio (como el sistema andino del *ayni*, extensamente discutido en la literatura) en favor de nociones de flujo sensorial y circulación. Véase Leach (1976) y Mauss (1990 {1950}).

¹⁴ Esta práctica es menos común en el *ayllu* Macha que en otras partes del norte de Potosí.

del proceso, solo controla la atención de la mayoría de los participantes de rato en rato. En efecto, la naturaleza repetitiva de la mayoría de géneros musicales no requiere que el oyente siga el desarrollo musical, sino que en su lugar encarne inconscientemente la estructura cíclica de la melodía. Además, en vez de que la ocasión y el lugar sirvan a la música, la música es usada para animar el lugar. Incluso, puede ser que tocan las flautas y bailan en un corral lleno de estiércol de ovejas húmedo y resbaloso.

La insistencia, en determinados géneros, de la ejecución de nuevos tonos cada año subraya la importancia de las melodías como identidades comparables a los seres vivos individuales. En las fiestas de carnavales o de Todos los Santos, por ejemplo, una nueva melodía simple de la flauta *pinkullu* puede ser tocada casi constantemente por tres o cuatro días, repetida miles de veces. Sin embargo, como el músico baila, corre o se tambalea ebrio de un rancho¹⁵ al otro —tocando constantemente— no se tiene la sensación de que esta melodía se vuelva tediosa o aburrida. Más bien, dado que la fluidez de la performance se incrementa y los músicos encuentran todas las voces de los instrumentos y exploran el rango completo de los gestos melódicos, la melodía parece descubrir su personalidad y potencial del mismo modo que si fuera un ser vivo. Esta analogía con un ser en desarrollo es bastante apropiada, porque estas melodías aparecen para simbolizar la sustancia espiritual del nacimiento de una nueva generación emergente, la cual permanece durante la época de carnavales temporalmente fuera de los confines de un cuerpo que se escucha como un sonido musical¹⁶. Con la despedida altamente ritualizada de estas melodías y de las flautas *pinkillu* al final del carnaval, esta sustancia espiritual melódica es corporizada en la nueva generación de papas y otros cultivos alimenticios del año (Stobart, 1994).

Un punto de importancia crucial sobre estas melodías es su poder para generar transformaciones. Comprendí algo de este poder cuando mi anfitrión describió viejas melodías de años anteriores con la palabra *q'ayma*, que significa «desabrido» o «insípido», una palabra también empleada para comentar el sabor de las comidas. No hay razón para tocar esas antiguas melodías, me explicó, excepto por nostalgia, porque «ellas no pueden hacer nada». Ese ejemplo en particular enfatiza dos de los puntos centrales de este artículo: (i) la música y las otras cualidades sensoriales intensas de una fiesta son esperadas para contribuir a la transformación

¹⁵ En Bolivia es común llamar rancho a un grupo de chozas de adobe de una familia.

¹⁶ La idea de que el espíritu cuando viaja fuera del cuerpo puede ser escuchado como el sonido de una flauta, es común a varias culturas sudamericanas y se sugiere en el relato del hueso cantante, ampliamente conocido en los Andes y ciertas zonas de Europa (véase Randall, 1987).

de otras esferas de la experiencia, tales como las condiciones atmosféricas o el crecimiento de las plantas, y (ii) las ideas sobre la música y las sensaciones con las que está asociada interactúan con otras modalidades sensoriales y a menudo son informadas por ellas.

Seguidamente analizaré alguno de estos temas en el contexto de las canciones de galanteo.

CANCIONES SENSUALES

En casi todas las fiestas están presentes jóvenes que cantan y bailan en círculos, y periódicamente pasean, trotan o corren entre los bares o entre distintos ranchos. Muchas veces estos grupos están formados por miembros de una familia extensa de la misma comunidad. Desde este punto de vista de relativa seguridad, las muchachas desarrollan su propio repertorio de canciones y los muchachos sus habilidades como acompañantes del charango (durante la temporada seca) o de *kitarra* (durante las lluvias). Pero a medida que se desarrollan las fiestas y el alcohol fluye cada vez más libremente, los jóvenes «cazadores» de otras comunidades empiezan a poner el ojo (*qhawan*) a ciertas chicas y a invadir a los grupos dominado por mujeres cantoras. Tan pronto como se presente la ocasión, un joven varón se presentará a sí mismo como el charanguista del grupo. No es casualidad que el astuto zorro que aparece en numerosos cuentos locales, sea a menudo conocido como «charanguero» (foto 1)¹⁷.

Algunas veces el varón «cazador» es rechazado, pero otras veces su llegada añade un vigor renovado y emoción a la actuación del grupo. Como los cantos continúan, los ojos lánguidos de las muchachas y las miradas coquetas debajo del ala de sus sombreros gradualmente ceden a las risitas nerviosas y la réplica ingeniosa. El interés amoroso serio es expresado a menudo mediante el robo de un objeto del vestido o simulando pelear. En las siguientes fiestas estos encuentros iniciales pueden desarrollarse. Las parejas pueden escaparse para hacer el amor o concertar otros encuentros menos públicos, orientadas potencialmente a la convivencia en la comunidad del varón, normalmente el paso previo al matrimonio (Turino, 1983, pp. 91-92). El lenguaje poético de las canciones, expresadas desde el punto de vista del hombre, pero creadas y cantadas por la mujer, a menudo se refiere a «robar» a una mujer, para vivir en el caserío del varón. Esto está reflejado en

¹⁷ Para mayores detalles sobre el charango y su poderosa asociación con el cortejo véase Turino (1983, pp. 81-119).



Foto 1. Jóvenes con charangos en una fiesta durante la estación seca (Sacaca, norte de Potosí, Bolivia).

el siguiente texto de una canción que se asemeja a un acertijo¹⁸. Cuando una mujer eventualmente abandona su hogar de la aldea para vivir con un hombre, es acompañada durante su viaje por un grupo de jóvenes «cazadores» que van tocando charangos¹⁹.

Kaychu chay Macha plazita? [sic]
Kaychu chay Macha cholita?
Imanallapitaq suwasqayki?

¿Esta es la placita de Macha?
 ¿Esta es la cholita de Macha?
 ¿Cómo voy a robarte?

Tutallachu yaykumusaq?
P'unchayllachu yaykumusaq?
Imanallapitaq suwasqayki?

¿Vengo por la noche?
 ¿Vengo durante el día?
 ¿Cómo voy a robarte?

Wayramanchu tukupusaq?
P'isqumanchu tukupusaq?
Imanallapitaq suwasqayki?

¿Vendré convertido en viento?
 ¿Me convertiré en un pájaro?
 ¿Cómo voy a robarte?

¹⁸ Esta canción fue grabada en noviembre de 1992 y acompañada por la *kitarra*, una guitarra local de rasgueo un poco más grande, a menudo decorada con colores brillantes e imágenes de plantas creciendo. Para mayores detalles de este instrumento, véase Stobart (1994).

¹⁹ En la actualidad los padres del joven varón suelen visitar a los de la muchacha para proponerles de modo formal convivir en la comunidad del varón. La evasión de una respuesta definitiva se entiende como un rechazo.

Phuyumanchu tukupusaq?
Paramanchu tukupusaq?
Imanallapitaq suwasqayki?

¿Vendré convertido en una nube?
¿Me convertiré en lluvia?
¿Cómo voy a robarte?

Kunturman avioniyuq
Chayamuchun ripunanchispaq
Imanallapitaq suwasqayki?

Como un avión cóndor²⁰
Deja que llegue para que partamos
¿Cómo voy a robarte?

Frente a todas las modestias fingidas, el erotismo de las canciones de cortejo es algunas veces más explícito y considero que explica, en gran medida, la prohibición local contra una mujer que canta después del matrimonio o de la convivencia con un hombre²¹. Me di cuenta de esto cuando una joven mujer a la que había grabado cantando en diversas ocasiones, y quien parece haberme visto con algún interés amoroso, fue «robada» del caserío de mis anfitriones para irse a vivir con un joven muchacho de una comunidad vecina. Unas semanas más tarde regresó a la comunidad a visitar a su madre y yo ingenuamente le pregunté si su nuevo estatus significaría el final de su canto. «¿Nunca podré grabarte cantando otra vez?», le pregunté. Me miró coqueteando y respondió con simpleza: «Eso depende de ti». Las implicancias eróticas fueron descaradamente obvias: el que una mujer abra su boca a un hombre para cantar equivale a tener acceso sexual con ella y la exclusividad de la relación que ello implica²².

Una asociación similar parecería subyacer en la negativa constante de mi anfitriona para permitirme grabar su canto o cantar para mí en otro contexto, a pesar de su reputación como una excelente cantora en su juventud²³. Cantar para mí habría sido visto claramente como una inmoralidad, opinión apoyada por mi anfitrión, quien también estaba convencido de que ya no era apropiado que su

²⁰ En la mitología, el cóndor predador está asociado frecuentemente con el robo de mujeres (véase Harris, 1994).

²¹ Está permitido a las mujeres cantar canciones de bodas y teóricamente pueden cantar durante los carnavales. En otras regiones de los Andes bolivianos es bastante común encontrar mujeres cantando, tal como en algunas de las canciones discutidas por Arnold y Yapita (1998).

²² La asociación reproductiva del canto femenino en los Andes (especialmente para los animales) también ha sido observada por otros etnógrafos, por ejemplo, Arnold y Yapita (1998, p. 118).

²³ La única excepción a esto fue una canción urbana que ella aprendió en la escuela. Solo una mujer casada en la localidad estaba preparada para cantar casi cualquier género para que yo la graba (acompañada por su marido en el charango). Excepcionalmente, esta mujer había viajado mucho, vivido en ciudades, y su hermano es un famoso artista de grabaciones en cuyos lanzamientos comerciales ella aparece.

esposa cantara²⁴. La sensualidad de la canción es altamente explícita y está vista como una dimensión crucial en casi cualquier fiesta. Pero esta energía sexual y deseo intenso expresado en las canciones no están restringidos a los jóvenes comprometidos en el cortejo, sino que, junto a otros aspectos sensoriales de las fiestas, están canalizados dentro de la fertilidad de animales domésticos y cultivos.

Tal como descubrí por las indicaciones de mi anfitrión, la técnica de ejecución del charango está dirigida a motivar y sostener el canto de la mujer y la danza, que es parte integral de casi todos los géneros musicales. La rapidez y virtuosismo de los patrones de rasgueo que suelen aparecer en los estilos urbanos y panandinos estaría incidiendo en la forma de cantar, como fue explicado, desplazando así el enfoque musical y destruyendo la dinámica social de la música. Conceptos tales como el solista o el virtuoso de la técnica son redundantes para la naturaleza socialmente interactiva de la música andina más rural. Más bien la música emerge de la interacción social y, a su vez, sirve para estimular, mantener y desarrollar una mayor interacción. Reducir esas canciones a su aspecto sonoro como si se tratara de algo independiente, por ejemplo, de la preparación cuidadosa de la vestimenta, decoración, movimientos corporales, despliegue poético, miradas coquetas de representaciones de cortejo, podría significar perder mucho de sus significados y el condimento y dinámicas de sus efectos sensoriales.

LA BIOGRAFÍA DEL CHARANGO

Dejaré brevemente la intensidad de la fiesta para enfocarme en un instrumento musical actual y explorar cómo las preparaciones para la ejecución musical y las ideas acerca de cómo lograr música hermosa y emotiva no están limitadas de ninguna manera a consideraciones meramente sonoras. La historia empieza con mis planes para comprar un charango con el fin de reemplazar uno que se me había roto. Antes de dirigirme al pueblo para hacer esa compra —luego de varias horas de caminata—, le comenté de mis propósitos a mi anfitrión. Sabiendo que sin duda le prestaría el instrumento de vez en cuando, me ofreció algunos consejos, pero en lugar de enfocarse en una serie de detalles como los que habría esperado de mis amigos guitarristas en Gran Bretaña, tales como la altura de las cuerdas sobre el diapason o el espacio entre los trastes, mi anfitrión simplemente insistió

²⁴ Por lo que conozco, las mujeres casadas generalmente no cantan a sus maridos en privado. Esto no es sorprendente, ya que la música, como he señalado, está principalmente confinada al contexto público de las fiestas.

en que la caja de resonancia debería estar decorada con dos loros y que entonces «lloraría hermosamente» (*kachitu waqan*).

Seguí el consejo de mi anfitrión tanto como me fue posible y regresé a la aldea varios días después con un charango decorado con un único loro, porque no había disponible ninguno con un par (foto 2). El instrumento fue considerado como de muy buen sonido y recibido con notable aprobación. Era del tipo de laminado largo, conocido localmente como *panti charango* debido al color negro con el que estaba pintado su cuerpo²⁵. La decoración de los loros inmediatamente identifica a un charango que ha sido construido en las aldeas alrededor de la Villa de Pocoata, donde viven varios constructores respetables y donde esta forma de decoración es bastante común. Sin embargo, debido a que el mercado local de charangos estaba dominado por instrumentos hechos en Pocoata, parecería que la presencia de loros no era una simple cuestión de garantía de calidad relacionada con una respetada tradición de constructores. Por lo menos para mi anfitrión, esto significaba que los loros tenían un significado en sí mismos y que su imagen y el sonido del charango se hallaban intrínsecamente vinculados.

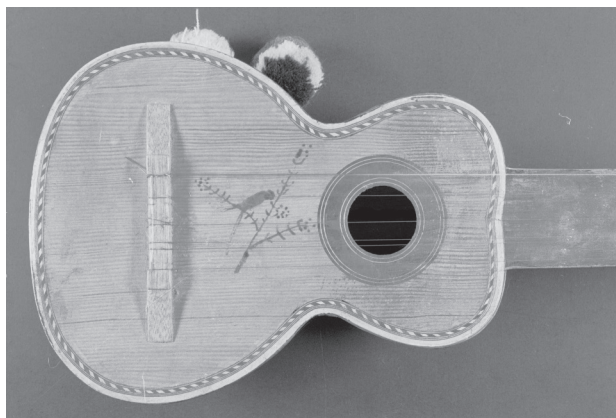


Foto 2. El *panti charango* del autor, con imagen de loro.

Hay una cantidad de interpretaciones posibles para la insistencia sobre la iconografía de los loros. En primer lugar, al igual que en otras culturas, los loros son considerados como conversadores incansables. Un charango que «habla» continuamente y sin esfuerzo sería una ventaja considerable en su rol principal

²⁵ La palabra *panti* se usa para referirse a ciertos colores muy saturados incluyendo rojos oscuros, negro o morado oscuro.

de acompañar el canto de las muchachas. Un tocador cuyo instrumento desfallece mientras acompaña a un grupo de cantantes femeninas es probable que sea rápidamente reemplazado por otro joven «cazador», ansioso de demostrar su valía a las jóvenes mujeres. Los loros, como también me dijeron, son difíciles de matar. Su condición invencible es otra consideración crucial, debido a que los charangos son extremadamente frágiles y a menudo se rompen inadvertidamente durante las fiestas. Además, me dijeron que los loros conocen el nombre de todos y cada uno y por lo tanto son vistos como algo amenazante debido a su potencial poder sobre la gente, especialmente porque esos nombres pueden ser usados en brujería. Esto parecería acrecentar la asociación entre el charango y el encantamiento, donde jóvenes mujeres son atraídas por su sonido²⁶.

Otra impresionante asociación intersensorial fue hecha por mi huésped justo antes de salir a un festival cercano, cuando colocó un ají seco (*uchu*) dentro de mi nuevo charango para darle su *kus*²⁷, y hacerlo «sonar bien» (*sumaq malqanampaq*)²⁸ y «llorar muy fuertemente» (*sumaq waqan jatunmanta*). Debe ser fuerte, explicó, para así dominar y ser escuchado por sobre los otros charangos en las ruidosas cantinas donde se vende alcohol y chicha. Las muchachas no pueden cantar junto a un charango que no se escucha²⁹.

La metáfora intersensorial aquí es muy poderosa. El ají es el condimento más poderoso usado en la culinaria local y una pequeña cantidad de picante puede derrotar al hombre más valiente y fuerte, reduciéndolo, literalmente, a lágrimas. Como Anne-Marie Hocquenghem ha observado, comer ají puede ser comparado a un combate entre el picante y quien lo come, en el cual el picor también sirve para estimular la valentía, la resistencia y la agresión (Hocquenghem, 1987, p. 199). Aderezar mi charango con un ají aparentemente invoca un sentido similar

²⁶ Véase también Turino (1983).

²⁷ Presumiblemente del español «voz».

²⁸ *Malqa* está relacionado con una garganta abierta o una voz ronca, una cualidad sonora muy apreciada. Mi anfitrión señaló su propia garganta para explicar la idea y relacionar *malqa* al vibrante timbre *tara*. Véase Stobart (1996a).

²⁹ Un paralelo bastante conocido de esta costumbre de «sazonar» un instrumento se encuentra en muchas partes del norte de Potosí, donde se coloca un cascabel (el de una serpiente cascabel) dentro del charango, pegado, apuntando hacia abajo, en la juntura entre el mástil y el cuerpo. Cuando entra alguien en una cantina con un charango con cascabel, se asume que este tocador es irresistible a las mujeres y que causará que las cuerdas de cualquier otro charango se rompan. Es necesario que el cascabel sea tomado de una serpiente viva que continúe viviendo por lo menos durante un año. Si la serpiente cascabel muriera, su cascabel quedaría inútil. Véase también Cavour (1987).

de agresión y dominancia sensorial donde sea usado para competir en el campo de batalla de las canciones de cortejo.

En resumen, algunas de las mayores consideraciones de mi huésped respecto de la calidad musical y eficacia de este charango estaban centradas en aspectos visuales y gustativos más que en los estrictamente sonoros. Separar artificialmente esos dominios sensoriales ignorando su interacción creativa, tal como sucede a menudo en la música académica, ahoga algunas de las riquezas y significados claves que operan en diversas performances musicales.

DANDO SENTIDO AL AÑO

El pauteo del año por explosiones sensoriales periódicas de festividades calendarizadas es especialmente importante para la comprensión local del tiempo³⁰. Las personas rara vez se refieren a días o meses en particular y más bien usan las fiestas como sus puntos principales de referencia³¹. Así es común hablar de *Cruz timpu* (el período alrededor de la fiesta de la Santa Cruz, el 3 de mayo), Todos los Santos (a inicios de noviembre), San Andrés (de finales de noviembre a inicios de diciembre), Carnaval (el período que conduce al carnaval y a la fiesta propiamente), o el *Carnaval timpu* (la temporada completa de lluvias que culmina en el carnaval)³². Estos puntos de referencia temporal inmediatamente evocan una serie de asociaciones multisensoriales vinculadas con esas fiestas en particular, estaciones y actividades del calendario³³. De cierta manera esto puede ser abordado en términos de una necesidad sensorial básica. Por ejemplo, Lawrence Sullivan ha sugerido que «los calendarios nutren a la gente con una contundente dieta de experiencias temporales» que actúan como una serie de «episodios rotativos adecuados para los de los sentidos impulsivos de los seres

³⁰ La mayoría de las fiestas son calendáricas y en algunos aspectos las bodas, aunque se celebran durante los meses secos de invierno, representan formas de fiestas no calendáricas.

³¹ La principal excepción donde predomina el nombre del mes es agosto, durante el cual la observación común señala que la «boca» de la tierra se «abre» y es cuando debe hacerse el ritual de ofrecimiento para ella. Esto también ha sido observado para el caso del Perú por Sallnow (1987, pp. 131-132).

³² A pesar que la asociación de esas festividades está fuertemente vinculada con los patrones climáticos específicos, las actividades agrícolas y las variaciones estacionales en la dieta, las fechas festivas en sí mismas se derivan del calendario de la Iglesia católica, en muchos casos fusionadas con festividades prehispánicas (Sallnow, 1987; Urton, 1986, y Zuidema, 1997).

³³ Para un ejemplo peruano, véase Urton (1981, p. 32). Un caso de Papúa Nueva Guinea en el que el color de la pintura corporal codifica referencia al ciclo vital es mencionado por Gell (1992, p. 43).

humanos cuyo interés pronto decae» (Sullivan, 1988, pp. 166-167). Para mis anfitriones andinos, al menos, el tiempo parece estar articulado principalmente en términos de experiencias sensoriales más que como medidas abstractas (véase también Bourdieu, 1977, p. 103). Sin duda esto es también al menos parcialmente cierto para sociedades alfabetizadas que usan extensamente relojes, días y meses.

Durante el transcurso del año, una serie de instrumentos musicales son tocados en un orden calendárico, orientados para performances al aire libre y sonando en un poderoso estilo dinámico. El sonido y otras características asociadas a cada instrumento alternado según la época, su afinación o género musical, otorga una calidad particular o sabor a cada temporada que, salvo pocas excepciones, debe ser saboreado individualmente en lugar de mezclarse juntos. En algunos casos esta propiedad y ordenamiento puede ser comparado con la secuencia de platos y sabores contrastados en una comida, donde sería impensable y posiblemente repugnante combinar determinados tipos de sabores juntos en un solo plato. Mezclar la música de la flauta *pinkillu* de la temporada de lluvias con la música *jula jula* de las flautas de Pan de la temporada de heladas no solo es impensable sensorialmente sino además visto como una amenaza al orden mismo de las estaciones y, por consiguiente, a la producción agrícola³⁴.

INTOXICACIÓN: SENSUALIDAD SIN SENTIDO

El alcohol es fundamental en una fiesta; pero, al menos en mi comunidad, rara vez es consumido en otro tiempo³⁵. Los dos tipos comunes de alcohol son la chicha hecha en casa (*aqha*) y el cañazo que se compra (96% vol.) que, aunque ocasionalmente es consumido puro, muchas veces se rebaja con agua. La chicha usualmente

³⁴ Estas cualidades cambiantes del sonido calendárico como una forma de lenguaje sensorial son comparables, en muchas formas, con los sabores, aromas, colores, imágenes y texturas, y sus diversas potencialidades, mezclas y arreglos usados en ofrecimientos rituales. Esto ha sido comentado, por ejemplo, por Martínez (1987); Cereceda (1987); Armstrong (1988) y Fernández Juárez (1997). Subrayando la sensualidad de estos ofrecimientos, Gerardo Fernández Juárez ha observado que, sobre todo, un ritual de ofrecimiento (mesa) debe seducir o tentar a los gustos específicos de los espíritus a los que va destinado (1995, p. 351).

³⁵ A pesar de la inmensa importancia ritual del alcohol, es una bebida infrecuente debido a la falta de disponibilidad más que a algún valor explícito de la abstinencia. El alcohol es hecho y comprado para las festividades y rara vez es una prioridad en otras épocas. Sin embargo, en los viajes a la ciudad, los hombres, principalmente, a menudo se complacen con una borrachera comprando un litro de cañazo o *singani* que probablemente sea consumido antes de llegar a casa. Esto alimenta el falso estereotipo urbano del campesino como flojo y constantemente borracho.

es hecha de maíz o cebada, la cual es malteada (mediante remojo, germinación, secado y molido) con varias semanas de anticipación por la familia que ofrece la fiesta, y luego se prepara comunalmente una semana o diez días antes del inicio de la fiesta. La fermentación de bebidas alcohólicas, donde la decadencia se apresura conduciendo a un proceso de renacimiento, puede ser vista, como ha sugerido Lawrence Sullivan, como marca de «un nodo calendárico donde los ciclos de tiempo pueden ser reunidos simbólicamente» (Sullivan, 1999, pp. 196-197). En otras palabras, la elaboración festiva de chicha y el consumo de alcohol, al igual que los cambios en los géneros musicales e instrumentos que ocurren en la fiesta, señalan los principales puntos de inflexión o transformaciones del calendario.

Música y bebidas están particularmente identificadas entre sí. Esto me lo recalcó un constructor de flautas de otra región de Bolivia que se había convertido en miembro de una iglesia evangélica que tenía prohibido el consumo de alcohol. Siendo el único constructor sobreviviente de este tipo de flauta, tenía serias dudas éticas sobre su oficio, que implicaba la confección de instrumentos que alienten a las personas a embriagarse durante las fiestas.

Muchas veces me habían dicho que tomar alcohol es fundamental para hacer música, porque le da «ánimo» al ejecutante, aumenta la resistencia y «aceita» la performance. De hecho, el alcohol mejoró temporalmente mi propia resistencia para tocar música, junto con masticar hojas de coca, adormeciendo hasta cierto punto el sentido del dolor, por ejemplo, en los labios crudos y sangrantes como resultado de tocar durante tantas horas la flauta de Pan. También descubrí que, en rendimiento conjunto, el alcohol me ayudó a aumentar mi integración con otros tocadores, permitiendo un sentido de fluidez técnica, fluidez melódica e incremento de la libertad de expresión. Muchas de estas experiencias fueron, sin duda, compartidas por mis anfitriones andinos, para quienes beber no es solo un acto sensual sino también un acto sagrado y un deber social que une a las personas, gran parte de cuyas vidas son consumidas en un relativo aislamiento³⁶. Como un aspecto sobresaliente de la cultura, se ha escrito una cantidad considerable de textos sobre el ritual y las funciones integradoras de la bebida en los Andes, ya sea como una expresión de reciprocidad y compartimiento, como un medio para cuestionar el *statu quo*, o de llevar a la gente a la comunicación con los seres espirituales³⁷.

En la mayoría de contextos festivos, los músicos son aprovisionados con chicha servida de un gran cántaro de arcilla (*wich'i* o *lak'ina*) con un cucharón

³⁶ Sobre el tema de beber como un deber social en los Andes, véase Harvey (1991).

³⁷ Véase por ejemplo Allen (1988) y Harvey (1991).

de una calabaza partida por la mitad y a menudo una botella de cañazo rebajado con agua. Este se coloca típicamente en el centro del círculo formado por los músicos y el alcohol circula durante todas las pausas de la música (véase foto 3). Así, para los músicos y para todos los demás asistentes a la fiesta, la música está casi siempre filtrada a través de los efectos sensoriales del alcohol. El flujo constante de la música como sonido se corresponde con el del alcohol, los dos interactuando mutuamente en la liberación y recirculación de la energía sensorial. El reparto del alcohol marca el inicio de cualquier fiesta, cuando la música también debe empezar a fluir, así como el agotamiento de la chicha señala el final de la fiesta cuando la música casi automáticamente cesa.



Foto 3. Una olla de barro de chicha (*aqha*) rodeada por un grupo de flautistas de *pinkillu* y cantantes en un corral de llamas durante la fiesta de Carnaval (región de Macha, norte de Potosí, Bolivia).

Mientras, evidentemente, el placer sensual se deriva de participar en la ejecución musical y de beber alcohol, el consumo es ampliamente considerado como una forma de ofrecimiento más que como una autoindulgencia. Antes de beber, cuando se le entrega una botella de alcohol o media calabaza llena de chicha a una persona, la libación se ofrenda a un poder determinado y entonces una pequeña cantidad de líquido es derramada y esparcida sobre el suelo³⁸. Parece ser que

³⁸ En contextos rituales, largas y a menudo complejas series de libación se hacen en secuencias a los poderes que se nombran (tales como el sol = Dios, la luna = María, un rayo = Santiago Apóstol, cumbres de las montañas, animales, ancestros, etc.). A su vez, cada persona acepta un trago u hojas de coca para masticar a nombre de un poder en particular. Normalmente estos son proporcionados por los mayordomos de ocasión o anfitriones, y circulados, a su vez, por cada adulto (moviéndose alrededor del grupo en dirección antihoraria).

aquí no hay contradicción en fusionar el placer de la sensorialidad humana con ofrendas a los poderes distantes³⁹. Más bien es decisivo que estos sacrificios den placer sensual a los participantes humanos y que sean de la más alta calidad, si es que han de ser eficaces. Quizás más que pensar en ofrendas como destinadas a poderes unitarios específicos, el consumo y liberación de energías sensoriales vívidas que caracteriza a las fiestas andinas debería ser más bien pensada en términos de recirculación, invocando ideas tanto de destrucción como de renovación. Esto es especialmente evidente en el caso de los sacrificios de animales, los cuales, a su vez, revelan formas alternativas para acercarse a la liberación y recirculación de los sonidos musicales.

SACRIFICIOS SENSORIALES

El consumo de alimentos especiales, habitualmente en grandes cantidades, es una característica principal de las fiestas a través del mundo. En algunos tipos de fiesta andina esto recae sobre los oferentes —generalmente una pareja de esposos— para proveer comida y alcohol y, a menudo, para contratar y pagar a los músicos⁴⁰. Los sacrificios extremos que hacen las familias individuales son a veces muy difíciles de comprender para los forasteros. Durante una fiesta, gran parte de los recursos anuales de una familia pueden ser agotados en cuestión de días (Rasnake, 1988, p. 69; Mitchell, 1991, p. 157). Tamaña inversión en este fugaz reventón de energía sensorial ha sido identificada por algunos —especialmente por los miembros de la Iglesia evangélica— como la raíz de la continua pobreza extrema de muchas comunidades rurales en los Andes. Sin embargo, a pesar del inmenso compromiso personal y las privaciones para auspiciar una festividad, mi anfitrión no dudó en que el auspicio, en última instancia, le permitiría cosechar dividendos. Él y muchos otros me explicaron la fertilidad futura y la abundancia de pastos para los animales y cultivos en términos del resultado de este gran ofrecimiento al paisaje, los antepasados y la comunidad.

³⁹ Los ofrecimientos a los poderes no humanos tienden a ser presentados en términos de provisiones o alimentos —como las esencias espirituales de la comida, las hojas de coca o el alcohol— y no es extraño oír que tales espíritus son descritos como «hambrientos». Por tanto, parecería probable que mi anfitrión rechazaría la afirmación de Leach de que «los dioses no necesitan regalos de los hombres, sino señales de sumisión» (1976, p. 83).

⁴⁰ En ciertas regiones donde se acostumbra contratar a músicos semiprofesionales, como por ejemplo, una banda de metales, muchas veces el pago de los músicos es el gasto más alto de la festividad. También debe señalarse que ciertas festividades tienen un carácter más familiar y no son organizadas por un patrocinador público. Véase, por ejemplo, Rasnake (1988, p. 178).

El auspicio de una fiesta también tiene muchos otros beneficios prácticos en términos de impulsar la integración familiar y el estatus dentro de una comunidad. De hecho, al igual que en otras partes de los Andes sudamericanos, las posiciones de liderazgo de la autoridad comunal están típicamente precedidas —o algunas veces acompañadas— por la finalización de los deberes de auspicio de las festividades (Rasnake, 1988, pp. 67-69).

Para mi anfitrión andino, el punto central del banquete es la carne, la cual adquiere un sentido simbólico elevado y una significancia sensorial debido a su consumo inusual en otras temporadas. El sacrificio de los animales (*uywa ñakakun*, «matanza de los animales criados») para la fiesta principal por lo general se realiza en la víspera del día de la fiesta propiamente dicha. En muchos aspectos, esto sirve para dar inicio al procedimiento de festejos, que puede extenderse por varios días. La ceremonia del *uywa ñakakun* es también el momento en que se empieza el consumo del alcohol y se oye por primera vez la música durante la festividad. Según me contaron, la música se toca para la manada de animales como consolación (*kunswilu*) y para asegurar la futura «multiplicación» (*mirananpaq*) del rebaño (véase foto 4).



Foto 4. Un grupo de zampoñeros (*sikus*) con bombo rodeando las llamas y ovejas seleccionadas para la matanza en la ceremonia *uywa ñakakun* (región de Macha, norte de Potosí, Bolivia).

La ceremonia del *uywa ñakakun* es ejecutada habitualmente en un corral de llamas cercano a la casa de la familia de los oferentes, donde las llamas hembras y sus crías permanecen durante la noche. Luego de una larga serie de libaciones y masticación de hojas de coca en honor a los santos patrones y los animales domésticos, la esposa oferente (o la madre del oferente) lleva un tiesto de cerámica o piedra plana de quemar incienso alrededor del perímetro interno del corral en dirección contraria a las agujas del reloj. Este acto sensual, que se basa en las prácticas del catolicismo, sirve como una forma de purificación y bendición del corral en sí y su poder para regenerar nueva vida dentro de sus muros.

Las llamas del oferente entonces son reunidas en el corral y se selecciona unos cuantos animales —sus patas atadas, forzándolas a caer— y el resto es liberado de nuevo. Mientras los animales parten hacia los pastizales de las montañas, son rociados con chicha y acompañados durante los primeros tramos por músicos tocando zampoñas o flautas. De esta forma, las nociones de regeneración son invocadas usando un lenguaje sensorial poderoso que abarca el alcohol, la coca, el incienso y la música. Sugerir que en este contexto la música es un tipo de medio auditivo monosensorial autónomo o «absoluto», resultaría ridículo. En lugar de eso nos da la impresión de que la música viene a ser esparcida o rociada, de alguna manera, sobre los animales que se marchan del mismo modo que la chicha y los trozos de comida ofrecida, invocando así la iniciación de una nueva vida.

Algunos carneros a menudo son llevados al sacrificio junto con las llamas y cada animal es cubierto por un hermoso tejido hecho a mano. La descripción de los animales como *uywa* («los alimentados» o «los nutridos») y el vestirlos con ropa como si se tratase de niños aumenta considerablemente el sentido del sacrificio. La sangre de cada animal degollado es recogida en la vasija de una calabaza partida por la mitad, para murmurar encantamientos, rociarla en diferentes direcciones a modo de ofrenda a las torres de la iglesia, a diversos santos y figuras animadas del paisaje. También se aplica un poco de sangre en las mejillas de cada persona y sobre los instrumentos musicales como una bendición, e inmediatamente los animales son despellejados y la carne llevada para ser cocinada o almacenada para comidas posteriores durante la festividad. En algunas celebraciones, las pieles de los animales son cuidadosamente dispuestas sobre el suelo y en una danza acompañada de música de zampoñas; la pareja de oferentes danza entre las pieles guiada por el *pusariq*, el líder de la danza. Este enfoque en las pieles vacías parece hacer hincapié en la idea de

las vasijas que apenas un momento antes contenían la carne y la animación de animales vivos⁴¹.

UNA ESTÉTICA DE DÁDIVAS

A través de este rito de sacrificio y del consumo colectivo de la carne, el potencial sensorial almacenado de los animales como sabores y el color rojo (sangre) son liberados desde adentro de la piel y circulados. El significado de este sacrificio para entender la música y muchas otras dinámicas dentro de la sociedad puede ser mejor entendido si las consideramos en el contexto del dúo conceptual éticos / estéticos *tara* y *q'iwa*. Estos términos son usados para describir dos cualidades contrastadas del sonido musical, pero que también son usados en una variedad de otros contextos (Stobart, 1996a).

Tara se aplica a los sonidos vibrantes y fuertes; se refiere a la liberación total e irrestricta de energías y está asociada con nociones de armonía social y equilibrio⁴². *Q'iwa*, en cambio, se aplica a los sonidos débiles y claros, los que son estéticamente menos apreciados y parecen retener su energía potencial. Literalmente, ellos «no dan». De igual forma, una persona avara puede ser descrita como una *q'iwa*, como una llama castrada que retiene su energía sexual y así, a diferencia de una llama de semental, aumenta en grasa. Las plantas de papa blanca sin clorofila también se dice que son *q'iwa* presumiblemente por no haber liberado el sensorial color verde intenso. Esta palabra también transmite nociones de desequilibrio o disonancia social y práctica, tales como una persona cobarde, un instrumento de cuerda que no permanece afinado o un adobe de barro deforme que no encaja correctamente en un muro.

Mientras que *tara* se refiere a la liberación sensorial irrestricta que conduce a la recirculación y el intercambio, *q'iwa* transmite ideas de contención y prevención de excesivo intercambio o liberación de energías. Sin duda, ambas ideas son cruciales para la vida en esta parte de los Andes rurales. Por un lado, las personas

⁴¹ Un vínculo entre la música y las pieles se pone de manifiesto nuevamente a través de la práctica local de entregar una de las pieles del animal sacrificado al líder del conjunto de zampoñas antes de la salida final de los músicos de la fiesta.

⁴² Las vibraciones o latidos acústicos producido por lo que los musicólogos europeos han denominado como «disonancia» acústica es un aspecto fundamental del sonido *tara*. En el contexto sacrificial, puede ser útil compararlo con un sonajero de la muerte. Localmente este sonido vibrante también es equiparado con el sonido que hacen las llamas durante el apareamiento. Véase Stobart (1996b).

necesitan almacenar provisiones en el transcurso del año para poder sobrevivir; por otra, la armonía social y las relaciones igualitarias dependen de intercambios irrestrictos donde ningún individuo sea visto acumulando desproporcionadamente una parte de los recursos o del poder⁴³. De cierta forma los conceptos contrastados de *q'iwa* y *tara* se podría considerar que caracterizan el despliegue del año, donde los períodos prolongados de austeridad durante los cuales los recursos son cuidadosamente salvaguardados, son pauteados por las fiestas como estallidos de liberación relativamente irrestricta e intercambio de energías⁴⁴. Sin embargo, la distinción principal entre *q'iwa* y *tara* se refiere a la liberación, o falta de liberación, de poderosas energías internas que son expresadas como cualidades sensoriales vívidas o animadas tales como sabores, sonidos, colores, olores y sensaciones táctiles o kinestésicas.

PERCIBIENDO LA VIDA EN UN FLUIR CONSTANTE

Las festividades proporcionan una claridad importante para la energía comunitaria y son los medios primarios a través de los cuales la gente conceptualiza el tiempo. También señalan los momentos críticos de las transformaciones simbólicas o su inversión, como por ejemplo el inicio de la temporada de lluvias (Todos los Santos) y su finalización (durante el carnaval)⁴⁵. Esta noción de lo inverso fue especialmente evidente para mí en las danzas finales de carnaval, cuando un par de hombres y mujeres representaron una inversión de géneros intercambiando ropas⁴⁶. En el clímax de la ceremonia, junto a una alteración radical de los géneros musicales y los tipos de danza, los hombres y las mujeres reemplazaron rápidamente su propia vestimenta como si invirtieran (y por tanto reclamaran)

⁴³ En consecuencia, algunos individuos describen discretamente al hombre con la familia más numerosa y el rebaño de llamas en la comunidad como *q'iwa*, mientras que la palabra *tara* es empleada algunas veces para describir a dos personas que caminan lado a lado, sugiriendo una suerte de balance o igualdad entre ellos como parejas iguales de intercambio.

⁴⁴ Y, sin embargo, dudo de si valga la pena llevar esta analogía más lejos.

⁴⁵ Olivia Harris, trabajando con el grupo étnicolaymi en el norte de Potosí, ha comparado los transformaciones estacionales (y otras formas de conceptualizaciones inversas) con el concepto indígena *pachakuti*, que es traducido algunas veces como «mundo al revés» o «cataclismo» (Harris, 1987, pp. 96-98).

⁴⁶ La fiesta del carnaval está asociada con conceptualizaciones inversas en muchas partes de Europa y Latinoamérica. Véanse, por ejemplo, Ivanov (1984, pp. 11-36) y Eco (1984, pp. 1-10). Ivanov analiza la inversión de género y el travestismo con algún detalle, enfocándose en la idea del carnaval como la inversión de los opuestos. Es posible que las raíces de las performances del travestismo que yo presencié hayan sido tomadas de modelos europeos.

sus respectivos géneros. En este punto de inflexión todos los otros participantes también se quitaron sus prendas exteriores, les dieron la vuelta y las reemplazaron.

Este enfoque sobre envolturas externas donde lo interior y lo exterior son invertidos es una reminiscencia del sacrificio animal en el cual, a través de un ritual de reversión, la carne interior y la vitalidad de los animales son exteriorizadas y circuladas como sensaciones colectivamente compartidas. El rito final del carnaval aparece para simbolizar un proceso de conversión en el cual las expresiones de abundante sensorialidad externa del carnaval son desplazadas adentro y literalmente silenciadas para ser encarnadas y transformadas en organismos vivos: la nueva generación de cultivos alimenticios del año⁴⁷.

Puesto que la exuberante sensorialidad del carnaval es removida de la experiencia humana y un nuevo período de austeridad comienza, la vitalidad de esta nueva vida que está a punto de ser revalidada como ser encarnado, parecería depender directamente de la alegría del carnaval en sí mismo: su abundante sensorialidad, su energía y sus interacciones.

A pesar de que esos ritos son específicamente para el carnaval, sugieren una visión más general que la liberación o externalización de energías internas y potencias de los cuerpos vivos, así como una forma de sacrificio están intensamente asociadas con el potencial regenerativo. En efecto, esas expresiones sensoriales vívidas y efímeras vienen a significar un momento de liberación y reconfiguración en los procesos regenerativos de los seres vivos. Desde esta perspectiva, por ejemplo, nuestra experiencia acerca de los sonidos musicales, sabores, olores y colores brillantes comienzan a tomar un significado diferente. En vez de la idea de que aquellas cualidades de alguna manera pueden existir como fenómenos abstractos y autónomos, lo que destaca es nuestra relación e interdependencia sobre las fuentes (animadas) de estas expresiones como sentimiento.

CONCLUSIÓN

Cuando te aproximas a un pueblo o aldea en los Andes rurales y tus oídos son recibidos con música, es una señal certera de que hay una fiesta en curso. Después de semanas de inactividad musical y lo que a veces parece un paisaje sonoro opresivamente silencioso, esos sonidos son extraordinarios y, literalmente, sensoriales. Pero a medida que avanzas hacia los sonidos, percibes que la música

⁴⁷ Estos nuevos tubérculos y semillas son comparados con bebés humanos, a los que se debe nutrir y proteger, ya que llorarán «como niños» si son abandonados (Stobart, 1994).

no es una simple señal de su propia presencia. Sus sonidos prometen una diversidad de experiencias sensoriales e intensas interacciones humanas, como gente abandonando su solitaria vida cotidiana que, en una explosiva energía sensorial, se reúne para realizarse como una forma de comunidad.

Esta convergencia de la vida de las personas durante las festividades, en la cual las hebras separadas se unen en un nudo vital de actividad sensorial, es crucial para la dirección futura que tomarán. Por ejemplo, muchas de las parejas —cuando no la mayoría— se conocen inicialmente durante la ejecución de canciones en las festividades; el estatus de una pareja de esposos depende de su papel como oferentes de la fiesta y las festividades son el primer contexto en el cual la gente define su identidad étnica y otras lealtades sociales. Espero haber transmitido la idea de que, desde una multiplicidad de perspectivas, las festividades sirven como un momento crucial de cambio y que esas actividades culturalmente proscritas y la saturación multisensorial que las caracteriza resultan catalizadores cruciales para esa transformación.

Esas transformaciones o movimientos desde una forma, tiempo-espacio o de una fase a otra están particularmente vinculadas con efectos sensoriales tales como la sucesión de configuraciones sensoriales encontradas en el uso estacional de la música o las alternancias vívidas entre austeridad sensorial y saturación. Crucialmente, la saturación temporal depende de la liberación y recirculación de las energías o esencias animadas de los seres «vivos». Los colores brillantes, sabores, aromas y sonidos intensos que caracterizan las festividades andinas están íntimamente asociadas con la expresión de la energía interior de los cuerpos, sean estos humanos, animales, cultivos alimenticios, piedras sagradas o la propia tierra animada. Pero también parecería, al contrario, que la vitalidad encerrada en los cuerpos de las futuras generaciones —y presumiblemente de la propia tierra animada— habrá de depender de la intensidad de las saturaciones multisensoriales alcanzadas durante estas festividades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allen, Catherine (1988). *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Armstrong, Gwenneth (1988). *Symbolic Arrangements and Communication in the Despacho*. Ph.D. thesis, University of St. Andrews, Scotland.
- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita (1998). *Río de vellón, río de canto*. La Paz, Bolivia: ILCA/ Hisbol.

- Austern, Linda Phyllis (ed.) (2002). *Music, Sensation and Sensuality*. Nueva York, Routledge.
- Bigenho, Michelle (2000). Sensing Locality in Yura: Rituals of Carnival and of the Bolivian State. *American Ethnologist*, 26(4), 957-980.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavour, Ernesto (1987). *El charango, su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: CIMA.
- Cereceda, Verónica (1987). Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda (eds.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 133-231). La Paz: Hisbol.
- Eco, Umberto (1984). The Frames of Comic 'Freedom'. En T.A. Sebeok (ed.), *Carnival!* (pp. 1-10). Berlín, Ámsterdam, Nueva York: Mouton Publishers.
- Feld, Stven (1996). Waterfalls of Song: Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. En S. Feld y K. Basso (eds.), *Senses of Place* (pp. 91-136). Santa Fe, NM: School of American Research Press.
- Fernández Juárez, Gerardo (1995). *El banquete aymara: mesas y yatiris*. La Paz, Bolivia: Hisbol.
- Fernández Juárez, Gerardo (1997). *Entre la repugnancia y la seducción: Ofrendas complejas en los Andes del Sur*. Archivos de Historia Andina, 24. Cusco, Peru: CBC - Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Gell, Alfred (1992). *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*. Oxford: Berg.
- Harris, Olivia (1987). *De la fin du monde: Notes depuis le nord Potosi*. Cahiers des Ameriques Latines, 6, 93-118. Bolivie: Fascination du temps et organisation de l'apparence. París: IHEAL Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine.
- Harris, Olivia (1994). Condor and Bull: The Ambiguities of Masculinity in Northern Potosí. En P. Harvey y P. Gow (eds.), *Sex and Violence: Issues of Representation and Experience* (pp. 40-65). Londres: Routledge.
- Harrison, John y Simon Baron-Cohen (1997). Synaesthesia: An Introduction. En *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings* (p. 11). Oxford: Blackwell.
- Harvey, Penelope (1991). Drunken Speech and the Construction of Meaning: Bilingual Competence in the Southern Peruvian Andes. *Language in Society*, 20, 1-36, esp. 7.
- Hocquenghem, Anne-Marie (1987). *Iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hornbostel, Eric von (1927). The Unity of the Senses. *Psyche*, 7 (abril), 83-89.

- Howes, David (1991). Introduction «To Summon all the Senses». En D. Howes (ed.), *The Varieties of Sensory Experience* (pp. 3-21). Toronto: University of Toronto Press.
- Ivanov, Viacheslav (1984). The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of Bipolar Opposites. En T.A. Sebeok (ed.), *Carnival!* (pp. 11-36). Berlín, Ámsterdam, Nueva York: Mouton Publishers.
- Leach, Edmund (1976). *Culture and Communication: The Logic by Which Symbols Are Connected*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marks, Lawrence (1975). On Coulored-Hearing Synaesthesia Cross-Modal Translations of Sensory Dimensions. *Psychological Bulletin*, 82(3), 303-331.
- Martínez, Gabriel (1987). *Una mesa ritual en Sucre: aproximaciones semióticas al ritual andino*. La Paz: Biblioteca Andina 3, HISBOL / ASUR.
- Mauss, Marcel (1990[1950]). *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. Trad. W.D. Halls. Londres: Routledge.
- Merriam, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Mitchell, William (1991). *Peasants on the Edge: Crop, Cult and Crisis on the Andes*. Austin: University of Texas Press.
- Nettl, Bruno (1992). Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture. En K. Bergeron y P. Bohlman (eds.), *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- Randall, Robert (1987). Communications for the Other World: The Tale of Isicha Puyto. *Journal of Latin American Lore*, 13(2), 155-181.
- Rasnake, Roger (1988). *Domination and Cultural Resistance: Authority and Power among an Andean People*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Sallnow, Michel (1987). *Pilgrims of the Andes: Regional Cults in Cusco*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Shore, Bradd (1991). Twice-Born, Once Conceived: Meaning Construction and Cultural Cognition. *American Anthropologist*, 93(1), 9-27.
- Stobart, Henry (1994). Flourishing Horns and Enchanted Tubers: Music and Potatos in Highland Bolivia. *British Journal of Ethnomusicology*, 3, 45-46.
- Stobart, Henry (1996a). Tara and Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning. En M.P. Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (pp. 67-81). Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- Stobart, Henry (1996b). The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes. *Early Music* (August), 470-483.

- Stobart, Henry (2000). Bodies of Sound and Landscapes of Music: A View from the Bolivian Andes. En P. Gouk (ed.), *Musical Healing in Cultural Context* (pp. 26-45). Aldershot: Ashgate.
- Stoller, Paul (1989). *A Taste for Ethnographic Things: The Senses in Anthropology* (pp. 7-9). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stone, Ruth (1982). *Let the Inside be Sweet: The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sullivan, Lawrence (1988). *Icanchu's Drum: An Orientation to Meaning in South American Religions*. Nueva York: MacMillan.
- Tedlock, Barbara (1996). Crossing the Sensory Domains in Native American Aesthetics. En C.J. Frisbie (ed.), *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honour of David P. McAllester* (pp. 187-198). Detroit: Information Coordinator.
- Turino, Thomas (1983). The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love. *Latin American Music Review*, 4 (spring/ summer), 81-119.
- Turino, Thomas (1993). *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Urton, Gary (1981). *At the Crossroads of Earth and Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- Urton, Gary (1986). Calendrical Cycles and Their Projections in Paqariqtambo, Peru. *Journal of Latin American Lore*, 12(1), 45-64.
- Zuidema, R. Tom (1997). The Incaic Feast of the Queen and the Spanish Feasts of Cabañuelas. *Journal of Latin American Lore*, 20(1), 143-160.